

A MORTE E O LUTO EM SOAP OPERAS: O CASO MASON EM CORONATION STREET

DEATH AND MOURNING IN SOAP OPERAS: THE MASON CASE IN CORONATION STREET

Mirielen de Arantes Cândido Corrêa¹

Resumo

Este artigo analisa o impacto da morte na narrativa de *soap opera*, com foco no ataque e morte do personagem Mason de *Coronation Street*. No contexto narrativo, a morte do personagem não é apenas um evento isolado, mas um processo com repercussões emocionais e sociais na comunidade ficcional. A discussão articula a proposta de John Ellis, a ética da representação da morte de Sobchack e as reflexões de Tony Walter sobre a morte na modernidade. Argumenta-se que, longe de ser um evento isolado, a morte reverbera na comunidade ficcional, estruturando questões éticas e emocionais que envolvem o espectador.

Palavras-chave: Morte, Televisão, Luto, *Soap opera*, *Coronation Street*.

Abstract

This article analyzes the impact of death in *soap opera* narratives, focusing on the attack and death of the character Mason from *Coronation Street*. In the narrative context, the character's death is not just an isolated event, but a process with emotional and social repercussions on the fictional community. The discussion articulates John Ellis' proposal, Sobchack's ethics of representing death, and Tony Walter's reflections on death in modernity. It is argued that, far from being an isolated event, death reverberates in the fictional community, structuring ethical and emotional issues that involve the viewer.

Keywords: Death. Television. Mourning. *Soap opera*. *Coronation Street*.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPGACL) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: mirielen.correa@estudante.ufjf.br.

1 Introdução

A morte sempre foi um elemento central nas produções audiovisuais, podendo variar desde abordagens dramaticamente sensacionalistas até representações sensíveis e humanizadas. Na televisão, esse tema é discutido por teóricos que investigam tanto sua dimensão estética quanto ética. Autores como Sobchack (1976, 1984) analisam os dilemas morais na representação da morte, enquanto Walter (2017) discute como a mídia torna-se mediador central da relação contemporânea com a morte. Ao mesmo tempo, as reflexões de Susan Sontag (2003) sobre o impacto e as reflexões das imagens permitem compreender como o audiovisual produz afetos, sensibilidades e formas de olhar para a violência e o sofrimento.

Dentro do campo televisivo, as *soap operas* se mostram um terreno especial para a análise desse processo. A morte de um personagem pode ter impactos profundos, sejam eles na construção dramática ou no desenvolvimento de discussões sociais. Devido ao seu formato, onde suas tramas são desenvolvidas em um ritmo contínuo e prolongado, eventos como a morte de um personagem reverberam ao longo de múltiplos episódios, atravessando não somente indivíduos, mas toda a comunidade de *Coronation Street* — nesse artigo, chamada de comunidade ficcional.

Christine Geraghty (1991, 2002) destaca o papel da comunidade e do realismo social nas *soaps* britânicas, enquanto Jason Mittell (2015) discute a lógica de serialidade que estrutura esse tipo de narrativa. Tais características tornam as *soap operas* um objeto privilegiado para observar como a televisão constrói e articula experiências coletivas de luto.

É dentro desse contexto que se insere *Coronation Street*. Criada por Tony Warren e transmitida pelo canal britânico ITV, *Corrie*, como é popularmente chamada, foi ao ar pela primeira vez em 09 de dezembro de 1960, garantindo o reconhecimento como a *soap opera* mais longa da história no *Guinness World Record*. Ambientada em Weatherfield, um subúrbio de Manchester, a série acompanha o cotidiano de uma comunidade operária marcada por relações

pessoais, conflitos, amizades e seus vínculos. O formato permite ao público desenvolver relações afetivas intensas com os personagens e com seus arcos.

Mason Radcliffe, personagem interpretado por Luca Toolan, foi introduzido em 2023 como um jovem problemático envolvido em bullying, violência e uma dinâmica familiar instável. Mason percorreu um arco narrativo de redenção que resultou em seu reposicionamento dentro da comunidade. Exibida em 06 de janeiro de 2025, sua morte ocorre após um confronto com seus irmãos, Logan e Matty, levar a seu esfaqueamento e interrupção trágica das possibilidades de seu futuro. O evento desencadeia uma série de impactos emocionais e sociais que se espalham pela vizinhança, luto, culpa e reorganização comunitária.

Ainda que existam violência, trauma e representação do cotidiano nas *soaps*, a morte como dispositivo de reorganização comunitária e ética permanece carente de exploração. Assim, esse artigo busca investigar como *Coronation Street* constrói a morte de Mason e como essa construção repercute além do choque imediato, envolvendo o espectador como testemunha e produzindo um comentário social.

Partindo das contribuições teóricas de Ellis (2000), Sobchack (1984), Walter (2017), Sontag (2003), Geraghty (1991, 2002) e Mittell (2015), este trabalho investiga como a *soap opera* constrói a morte do personagem, como ela repercute dentro da comunidade ficcional e de que forma essa representação articula um discurso sobre violência juvenil e porte de armas brancas. O objetivo é demonstrar que, ao invés de tratar a morte como um evento isolado ou meramente sensacionalista, *Coronation Street* a integra a um processo narrativo social e mais amplo, que envolve luto, memória e a ética do olhar, a integrando ao tecido comunitário de sua narrativa e reafirmando o potencial televisivo de ser um espaço de reflexão social.

2 Testemunho e representação da morte na TV

Na ficção televisiva, morrer não significa necessariamente desaparecer. Assim como acontece na vida, a imagem da morte permanece tanto na memória

do espectador quanto na continuidade narrativa, impactando na forma como o público passa a interpretar o luto e a finitude.

Para Walter (2017), por mais que não seja possível uma pessoa chegar à vida adulta sem conhecimento sobre a morte, ainda falta uma compreensão sobre o momento da morte e tudo o que o envolve, incluindo organizar um funeral e lidar com o luto. Walter (2017) ainda explica que, na modernidade, a morte foi medicalizada: o que antes era um evento doméstico e coletivo, passou a ser um evento gerido por instituições hospitalares. Segundo o autor, em séculos passados as pessoas enfrentavam a doença e encontravam a morte dentro de suas casas, cercadas por sua família e por um ambiente conhecido. Agora, essa morte acontece em quartos de hospitais, cercada por profissionais, mas com pouca ou nenhuma presença afetiva. Apesar disso, “desde a televisão, nos anos 1950 e 1960, a morte e os corpos mortos foram remediados e retornaram para a esfera privada, para dentro das nossas salas de estar”. (GIBSON, 2001, p. 308).

A televisão é mais do que somente uma narradora, ela é um espaço de “testemunho midiático”. John Ellis (2000) define o século XX como o “século de testemunhos”, pois o avanço das tecnologias de comunicação permitiu receber informações sobre acontecimentos, pessoas e lugares. Esse avanço trouxe informações que antes não eram possíveis de serem alcançadas e, dessa forma, derrubou a justificativa da falta de conhecimentos. Esses eventos, esses lugares, deixam de ser somente uma imagem etérea e se tornam algo concreto, algo tangível. Através das evidências visuais e comunicacionais, o público se torna testemunha de sua existência.

Certamente, “eu não sabia” e “eu não percebi” não estão mais abertos a nós como uma defesa. Nós todos somos cúmplices nos crimes, e nos sucessos isolados, do século. Somos necessariamente cúmplices porque vimos a evidência e, às vezes, até os próprios eventos. Nós sabemos sobre o genocídio, nós sabemos sobre as milhões de mortes. Nós sabemos sobre a fome e a absoluta pobreza. Nós sabemos porque vimos as imagens e ouvimos os sons que os transmitem. (Ellis, 2000, p. 9)

Dessa forma, ainda que em um contexto ficcional, a televisão envolve seu espectador e se torna essencial para a forma que a sociedade contemporânea

compreende alguns eventos, incluindo a morte. Para Walter (2017), com a morte passando a ser um evento privado hospitalar, a mídia passou a desempenhar um papel fundamental na formação do imaginário social sobre a finitude e o luto. Se o acesso aos hospitais tirou a morte do horizonte cotidiano das pessoas comuns, a televisão a devolveu, mesmo que de forma mediada, reinstaurando esse fenômeno em nossas vidas.

Susan Sontag (2003) argumenta que a imagem intensifica a percepção da realidade para aqueles que não a experimentam diretamente, pois a imagem carrega um impacto emocional que o relato verbal sozinho não tem o poder de transmitir. No entanto, para ela, a repetição de imagens de violência e sofrimento pode ter efeitos opostos. Elas podem gerar empatia, mas podem também insensibilizar quem as vê. “O choque pode tornar-se familiar. O choque pode enfraquecer [...] Assim como a pessoa pode habituar-se ao horror na vida real, pode habituar-se ao horror de certas imagens” (Sontag, 2003, p. 70).

Em narrativas seriadas, essa dualidade se manifesta de forma peculiar. Por vezes, em certas séries, a morte se torna um evento rotineiro, rapidamente descartado em função de uma nova trama. O público acaba se acostumando e, quando acontece, já é previsível e esperado. Em outras situações, a continuidade narrativa explora as consequências daquela morte por vários episódios, aprofundando o impacto emocional e o incorporando à comunidade ficcional. Dessa forma, a morte na televisão pode ser tanto um evento banalizado quanto um marco transformador.

A representação da morte no audiovisual não é um processo neutro. Para Sobchack (1984), o audiovisual enfrenta um desafio ético e estético ao retratar a morte e carrega uma diferença crucial na representação ficcional e na representação não-ficcional. No documentário, o espectador precisa lidar com a materialidade da morte de forma mais crua.

Em suma, o evento físico e social da morte em nossa cultura coloca uma questão moral à visão e desafia sua representação. O que eventualmente chega à tela e é julgado por aqueles de nós que o assistem na plateia é a constituição visível e a inscrição de um “espaço ético” no qual se enquadra tanto o cineasta quanto o espectador (Sobchack, 1984, p. 298).

Já na ficção, a morte é enquadrada em um contexto narrativo que dá sentido ao evento. São elementos como a história e o gênero que determinam o valor da vida de um personagem e, dessa forma, não se busca analisar minuciosamente, quando comparada com o documentário, o sentimento e a moral que o diretor buscava alcançar (Horne, 2012; Sobchack, 1984).

2.1 A estrutura narrativa e o papel da comunidade nas *Soap operas*

Soap operas e novelas carregam em si certas particularidades, com seu modo de produção, seu ritmo e sua estrutura narrativa sendo bastante características. Além do desenvolvimento gradual de suas tramas, as *soap operas* britânicas ainda carregam consigo um traço distinto: um forte senso de comunidade que permeia suas histórias.

Diferente dos seriados convencionais onde, por fatores como a quantidade e a frequência de episódios, as narrativas são mais autônomas e apresentam uma resolução mais rápida, as *soap operas* constroem suas tramas por meio de progressões diárias que permitem enfatizar uma representação de eventos extensivos na vida do personagem; não é "encontro" transiente, mas o "viver dessa forma". Esse modelo acaba exercendo influência direta na forma como eventos marcantes, como abortos, traumas e as mortes de personagens, acabam ressoando na trama e impactando tanto os personagens quanto o público. Segundo Spence (2002, p.184), "assim como uma história de *soap opera* está entrelaçada em outra, também estão nossas outras histórias, nossas tarefas diárias e nossos sonhos. Nunca podemos ver um todo estruturado através do nosso interminável momento no meio."

Mittell (2015) divide a serialidade televisiva em narrativa episódica e narrativa serial. Essa divisão é referente aos modelos tradicionais antes do surgimento de uma narrativa mais complexa que transitava entre as duas. No modelo episódico, os arcos são resolvidos em um episódio, enquanto na narrativa serial, o desenvolvimento é contínuo, com histórias que duram semanas ou meses. As *soap operas* se encontram no lado mais extremo da narrativa serial, com arcos que podem durar por longos períodos, às vezes nunca sendo abandonados e podendo retornar para influenciar novos conflitos e relações.

Em *Coronation Street*, essa progressão narrativa permite que eventos como a morte de Mason tenham um impacto prolongado. Diferente de seriados onde a morte de um personagem secundário serve apenas como um choque momentâneo e, muitas vezes, não deixam consequências duradouras, *Coronation Street* integra isso em sua estrutura narrativa. A morte não impacta apenas os personagens diretamente ligados à Mason, mas ressoa nas dinâmicas da comunidade, reforçando a ideia de que a *soap opera* se sustenta através da interconectividade e dos arcos dramáticos de seus personagens. Uma *soap opera* pode apresentar um evento chave, mas o evento em si se torna narrativamente menos importante na sua apresentação inicial do que na subsequente cadeia de conversas sobre ele.” (Mittell, 2015, p. 237).

Essa noção de comunidade é central para as *soap operas* britânicas. Estas exercem a função de uma grande comunidade que influencia na forma como as relações interpessoais são construídas. Para Geraghty (1991):

A noção da comunidade como uma família com lealdades e tradições que não dependem de todos gostarem uns dos outros é um fator importante para entender como as comunidades de novela transmitem seus valores. Os relacionamentos familiares fornecem o modelo e a estrutura maternal o veículo mais importante para a transmissão dos ideais, embora imperfeitamente expressos, da comunidade. (Geraghty, 1991, p. 100)

Em *Coronation Street*, esse aspecto fica bastante evidente na forma como a morte de Mason não impacta somente seus familiares diretos, mas toda a vizinhança. Betsy, sua namorada, enfrenta o luto de forma mais explícita. Porém, a narrativa se expande e envolve mesmo personagens que tiveram um contato marginal com Mason e que, ainda assim, de alguma forma sentem o impacto de sua morte.

Geraghty ainda argumenta que um dos elementos essenciais na estrutura comunitária das *soap operas* é a demarcação de “*insider*” e “*outsider*”. Segundo ela, as *soap operas*, frequentemente, exploram as dificuldades de definir quem pertence à comunidade e quem não, até mesmo o ambiente geográfico sendo um fator para a “exclusão de estranhos”. E essa distinção fica mais evidente quando a comunidade é ameaçada por forças externas. Conforme observado por Buckingham, ao discutir *EastEnders* (apud Geraghty, 1991), as forças que

desestabilizam esse equilíbrio podem surgir tanto de dentro quanto de fora e personagens que ameaçam a estabilidade da comunidade podem ser marginalizados ou rejeitados.

No caso da morte de Mason, a narrativa levanta questões sobre a presença de violência dentro da comunidade e como os personagens reagem a esse evento traumático. A representação do luto não acontece apenas em um nível pessoal, mas se torna um fenômeno social, onde toda a comunidade precisa superar esse evento traumático.

Dessa forma, *Coronation Street* não apenas apresenta um problema social, no caso a questão da violência com facas no Reino Unido, mas também demonstra o impacto e a importância do coletivo na experiência. Diferenciando esse momento de tramas e séries que tratam a morte como um evento isolado e de impacto momentâneo. Pois, segundo Geraghty (2002) mesmo as *soap operas* tendendo a manter um foco no dia a dia, elas tendem a entrelaçar isso com problemas sociais e de classe. Essa característica fortalece o vínculo das *soap operas* britânicas com um realismo social, já que, para John Hartley (2008), as histórias contadas devem permitir ao seu público experienciá-las como uma extensão de sua própria realidade.

2.2 Ética da Representação da Morte

A representação da morte na televisão carrega uma sequência de desafios, tanto éticos quanto estéticos. Embora seja um elemento recorrente no audiovisual, como ela é retratada pode variar dependendo do contexto, do gênero narrativo e da intenção da obra. Na televisão contemporânea, ela tanto pode ser usada como gancho dramático para causar choque e gerar engajamento, como também pode ser apresentada de maneira humanizada, explorando não somente a sua imagem, mas suas sequelas e consequências.

A representação da morte oscila entre a estetização e a negação da experiência real do morrer, retirando-a de seu elemento corpóreo para transformá-la em um elemento técnico, uma coisa (SOBCHACK, 1976, 1984). Ela argumenta que o espaço deixado pela retirada da morte natural dos espaços públicos acabou

sendo preenchido e dando visibilidade somente para mortes violentas. Acarretando no que Gorer denomina “pornografia da morte” (apud SOBCHACK, 1976, p.285), ou seja, uma representação focada somente no sensacionalismo do evento, sem considerar sua autonomia e sensibilidade.

A morte passa a ser um espetáculo visual, um evento desprovido de aprofundamento emocional ou reflexivo. Para a autora, isso ocorre quando o sofrimento e a violência são entregues de maneira gratuita, com o único intuito de chocar seu público, sem haver um engajamento narrativo com as implicações da morte.

Ao analisar a morte de Mason, essa crítica se torna um ponto de interesse. Ao invés de optar por um choque instantâneo e momentâneo, a *soap opera* optou por retratar o que deixou de existir com aquela morte e as consequências psicológicas naqueles que presenciaram o evento ou que tinham alguma conexão com o personagem. A morte não foi retratada como um evento isolado, os impactos a longo prazo também foram explorados.

Outro ponto central na ética da representação da morte é o papel do rosto de um personagem no processo de humanização do evento. Gibson (2001) explica que:

O rosto é uma metáfora — falamos sobre a morte em termos de rosto e damos um rosto à morte por meio da representação. Ao fazer isso, o rosto da morte se torna um rosto para o qual nos voltamos ou enfrentamos, contrariando o impulso de desviar o olhar, ocultar e negar (Gibson, 2001, p. 307).

Ou seja, diferente de representações impersonais e distantes, quando o rosto do personagem é enfatizado, a experiência de morrer se torna mais íntima para o público.

Em *Coronation Street*, a morte de Mason é construída para maximizar esse envolvimento emocional. O enquadramento da cena, o som e o silêncio, o momento de hipótese, as reações dos personagens ao redor, reforçam a gravidade do momento, não a deixando ser somente mais uma ferramenta narrativa. A câmera não se afasta do sofrimento, mas também não o fetichiza, garantindo que os sentimentos causados sejam genuínos dentro da história.

Coronation Street constrói esse momento de forma ética, sem fetichizar a violência e o sofrimento envolvido nele. A narrativa constrói a morte de Mason como um evento com consequências reais e duradouras, permitindo que o público não apenas o assista, mas também testemunhe o acontecimento e seu impacto. Esse compromisso com a representação responsável da morte reforça o papel da televisão como meio de testemunho, onde ela pode entreter, mas também pode gerar reflexões sociais.

3 A construção narrativa da morte de Mason

A morte de Mason em *Coronation Street* é construída de maneira meticulosa, utilizando de elementos técnicos e narrativos para ampliar seu impacto. Um personagem com um passado conturbado, que promoveu uma campanha de bullying que quase levou ao suicídio de seu colega de classe, mas que por fim encontrou seu arco de redenção e mudou os rumos de sua vida.

No episódio de sua morte, Mason está se preparando para iniciar uma nova jornada em outro país já que, após entregar à polícia provas de que seus irmãos estavam envolvidos na morte de uma das mães de sua então namorada, continuar na cidade não era uma opção. Não querendo sair da cidade sem nenhuma lembrança, ele pede ajuda a seu amigo, Dylan, para recuperar uma caixa de fotografias com sua mãe antes de embarcar. Porém, seus irmãos acabam perseguiendo ambos até um beco.

Após a briga, enquanto espera seus irmãos desistirem de perseguí-lo, Mason se esconde em um parque infantil. É nesse momento que se apresenta ao jovem a oportunidade de remediar algumas situações. Ele consegue convencer Betsy, agora ex-namorada, a tomar um último café e ter uma última conversa, tem a oportunidade de pedir desculpas a Liam, a quem quase levou ao suicídio, e aos pais dos envolvidos nessa história. Mason tem a oportunidade de ter uma conversa de despedida com Sally e Tim, casal que o acolheu e o ajudou a se reconstruir, e com as pessoas importantes em sua trajetória.

O momento de sua ida para o aeroporto é o momento em que o público se vê de volta ao parque infantil. O espectador acompanha tudo com esperança de ver o personagem recomeçar. Mas a revelação final — nada daquilo aconteceu, Mason estava gravemente ferido desde a briga no beco — intensifica o peso emocional da cena.

Em um close-up de seu rosto, é possível observar que ele está morrendo. Em um rápido flashback, o público descobre que, na esperança de se proteger, Dylan levou secretamente uma faca para a briga e o artigo acabou sendo usado pelos irmãos. Com dor e medo, Mason espera a chegada da ambulância com Abi, uma das moradoras da comunidade, ao seu lado, tentando estancar o sangramento e lhe dar conforto. Dylan e Betsy ainda chegam a tempo de ver o que aconteceu e Betsy e Abi o acompanham até o hospital, onde ele encontra seu fim.

A primeira cena de Mason no episódio é um plano fechado em seu rosto enquanto ele faz seus planos de ir para Alemanha. A última vez que o público o vê, é um close-up em seu rosto, uma máscara de oxigênio e os esforços dos médicos que tentam salvá-lo. O rosto do personagem se torna a personificação do momento.

No rosto do outro, confrontamos a morte do eu para si e do eu para o outro. Ao encarar o outro, enfrento minha condição singular em relação à morte. Minha morte é destinada a mim, exclusivamente minha, e, ao olhar para o rosto do outro, sou lançada de volta a mim mesma em uma relação de eu para eu. No entanto, também morro, de certa forma, por meio da morte dos outros, que afirmam minha existência e constroem minha noção de história pessoal e narrativa através de sua vivência. (Gibson, 2001, p. 314)

Como explorado anteriormente, John Ellis (2000) trabalha o conceito de “testemunho televisivo”, onde a televisão tem o poder de transformar o espectador em testemunhas de eventos distantes, criando um senso de realidade que, por vezes, pode se mostrar mais intenso do que a própria realidade. O espectador de *soap opera* carrega em si a característica de desenvolver uma relação quase pessoal com os personagens, uma espécie de amizade com eles (SPENCE, 2002).

Para alguns, esses personagens são como membros da família ou ainda mais próximos; eles podem substituir amigos ou uma ampliação familiar. As audiências frequentemente podem saber mais sobre os personagens de uma *soap opera* do que sobre os membros de suas famílias, por conta da intimidade do gênero e sua natureza contínua (Atay; Gorton, 2022, p. 117).

Assim sendo, ao encontrar personagens em uma storyline traumática, esse impacto acaba tendo uma carga pessoal, uma dor compartilhada entre a realidade e o ficcional e intensifica o peso do testemunho televisivo. No caso de *Coronation Street*, o público não assiste somente à morte de Mason, mas presencia também a morte de todas as possibilidades futuras daquele personagem. A morte das conversas não realizadas, das desculpas não pedidas, de uma vida não iniciada. A revelação tardia reforça tudo o que foi perdido na tragédia, mostrando que sua jornada nunca teve a possibilidade de escapar do destino que o esperava.

Do ponto de vista técnico, o choque é gráfico, mas não explícito. A cena da facada é construída com as reações e olhares, com o corpo caindo sobre o outro, a imagem da faca suja de sangue. Mas o ato em si, a perfuração de maneira gráfica, não precisa ser mostrado para ser entendida. A *soap opera* equilibra o momento extremo de violência com o impacto emocional posterior, reforçando a dimensão humana do acontecimento e dialogando com os argumentos de Sobchack (1984) sobre a representação da morte. O corpo morto de Mason não acolhe o estado de “coisa”, inclinando-se mais para um estado de transformação — no caso, do equilíbrio daquela comunidade.

A escolha em mostrar tudo que poderia ter sido, antes de revelar a verdadeira sequência dos acontecimentos, retira a morte de seu lugar isolado, construindo uma narrativa de reinterpretação, permitindo ao público reavaliar cada cena, cada momento, sob uma nova perspectiva. Essa perspectiva reforça a visão da morte moderna não acontecer como algo instantâneo e, sim, como algo que acontece em camadas, a morte é um processo tanto para quem morre quanto para quem fica (Walter, 2017).

3.1 O Impacto na Comunidade

Se há algo que diferencia as *soap operas* de outros formatos televisivos, é como os acontecimentos impactam e ressoam dentro da comunidade ficcional. As

soap operas britânicas constroem suas tramas a partir da interconectividade entre os personagens e de um ideal de comunidade aspirado por eles (Geraghty, 1991), tornando a morte também um evento coletivo. A partida de Mason não afeta apenas os personagens com ligação direta a ele, mas também a comunidade de maneiras diferentes.

Betsy, a ex-namorada que, magoada, se recusou a ouvi-lo antes de sua morte, passa por um luto cheio de arrependimento. Sua dor reflete uma perda com pendências emocionais, uma narrativa que costuma ser bastante explorada em diferentes narrativas. O luto é um processo psicológico bastante complexo e, com a proposta de trabalhar os problemas sociais tanto em uma esfera pública quanto no contexto dos personagens (Geraghty, 2002), a *soap opera* o representa assim também, por vezes demonstrando o agravamento do luto pela falta de um encerramento.

Dylan lida com a grande culpa de ter levado uma arma para a briga, o que culminou na perda de seu amigo. Após a morte de Mason, tentando lidar com os acontecimentos, Dylan passa por momentos extremamente deprimidos, abuso de álcool para tentar lidar com as memórias, a ponto de quase causar a própria morte, uma tentativa de lidar emocionalmente com os fatos. E a consequência legal de portar uma arma, algo proibido por lei em seu país. Considerando as análises de Walter (2017) sobre como a sociedade atual lida com a morte de maneira isolada, o comportamento de Dylan reflete como algumas pessoas, incluindo jovens, podem encontrar uma forma destrutiva de tentar passar pelo luto e pelo trauma da culpa sozinhas.

Abi, que tentou salvar Mason e permaneceu ao seu lado naquele momento, desenvolveu um quadro de TEPT. Alguns anos antes, seu próprio filho acabou perdendo a vida após um violento ataque na rua. Ela passa a ter momentos de dissociações e alucinações com o filho, tentando fingir que está tudo bem até o momento que é inevitável pedir ajuda. Seu trauma revela como a morte afeta pessoas periféricas à vítima, podendo reabrir feridas em outras pessoas da comunidade.

Asha, a paramédica que socorre Mason, também sente o impacto do trauma. Um trote — realizado por crianças da própria comunidade — acaba atrasando a chegada da ambulância. Revoltada, ela sente que o incidente diminuiu as chances de Mason.

Mittell (2015) argumenta que, por ter uma grande carga de material narrativo, as *soap operas* precisam trabalhar com redundância. Para ele, não é um defeito encarado como um “mal necessário”, algo que não pode ser evitado, mas sim uma estratégia narrativa. Elas integram essa característica em sua essência, criando sua própria forma de arte e tornando a redundância parte do seu show. É possível perceber como a morte do personagem foi retomada várias vezes, sendo revisitada através dos diálogos, das memórias dos personagens e até mesmo através da investigação policial que se seguiu. A morte de Mason foi integrada às narrativas de outros personagens, e se tornou um evento ainda mais marcante.

3.2 A Morte como discurso social

A morte de Mason não funciona apenas como um dispositivo de virada dramática, ela também reflete um comentário sobre a violência juvenil e o porte de armas brancas. Muitas vezes, a relação entre conduta e televisão só é considerada a partir de um aspecto negativo, mas ela também tem o poder de moldar as percepções sociais e transformar tragédias em narrativas que incentivam o debate público. *Soap operas* são fantasias reais o suficiente para permitir que seu público tire conclusões, forme opiniões e relate o que está na tela com a sua realidade (Hartley, 2008; Spence, 2002). *Coronation Street* utiliza a morte de Mason para demonstrar como a presença de uma faca não serve para proteger, mas sim para agravar ainda mais uma situação.

Essa discussão é destacada quando, ao final do episódio, Sally e Tim conversam sobre a perda e destacam como a presença de uma faca pode rapidamente transformar uma briga em algo irreversível, afetando vidas e causando medo na comunidade. Essa abordagem aprofunda a percepção do público sobre o problema retratado. Evita-se a espetacularização da morte e

promove uma reflexão genuína sobre o assunto ao focar nas consequências emocionais e sociais do acontecimento.

A estrutura do episódio, a escolha de apresentar o que poderia ter sido, antes do que realmente aconteceu, aumenta a sensação de perda. Dessa forma, reforça a mensagem de que uma morte violenta não tira apenas uma vida, tira as oportunidades, as vidas que seriam construídas, todas as possibilidades futuras. O arco de redenção de Mason e a humanização de sua morte servem como um desafio à morte como simples punição e ferramenta narrativa, e discute as consequências da violência juvenil. *Coronation Street* utiliza a narrativa para traçar um poderoso comentário social, equilibrando o drama com a conscientização de forma compreensível e tocante.

4 Discussão e reflexão final

A morte de Mason ilustra como *soap operas* são veículos que podem utilizar a representação de tragédias pessoais para gerar discussões mais amplas sobre temas sociais. As *soap operas* trabalham em um modelo de continuidade, “um efêmero ‘check-in’ diário no mundo da história e também como parte de um enredo maior da semana e dos arcos dos personagens” (Mittell, 2015, p. 237), permitindo que as consequências se espalhem por diferentes núcleos narrativos e sejam aprofundados por um tempo estendido. As histórias nas *soap operas* britânicas não pertencem a um único protagonista, elas são entrelaçadas dentro da comunidade, já que essas são, muitas vezes, equiparadas as relações familiares (Geraghty, 1991).

Soap operas tem um histórico de entrelaçar realidade com ficção, trazendo acontecimentos da sociedade, ou mesmo de seus próprios atores, para dentro da narrativa. E a forma como a mídia representa a morte exerce influência na forma como a sociedade a recebe e processa (Spence, 2002; Walter, 2017). Além do impacto emocional e psicológico, a narrativa de Mason também tece um comentário social sobre a violência juvenil e os crimes com facas, se transformando em um ponto de reflexão.

Outro aspecto significativo do episódio é a estratégia narrativa de deixar a audiência caminhar com o personagem-amigo, passando pelo processo de despedida com ele, testemunhando aquele último café, o arrependimento, a despedida, antes de ser puxado para a realidade. O espectador não apenas testemunha a morte, ele testemunha a despedida do personagem a tudo aquilo que ele desejava viver. A construção do último dia de Mason, a alternância entre ilusão e realidade, desafia o público a refletir sobre o valor da vida e as consequências da violência. A ética que envolve a representação da morte está ligada a forma como ela é trabalhada em uma narrativa. Ela pode ser um espetáculo vazio ou ela pode ser uma maneira de engatilhar uma genuína reflexão sobre o assunto.

Como visto, John Ellis (2000) argumenta que o avanço das mídias de comunicação reduz a distância entre o espectador e um acontecimento, o colocando em uma posição de testemunha que o impede de ignorar o que vê. Para Susan Sontag (2003, p.87), “a atenção pública é guiada pelas atenções da mídia — ou seja, de forma mais categórica, pelas imagens. Quando há fotos, uma guerra se torna ‘real’”. A partir dessas ideias, pode-se considerar que a ficção televisiva, ao personificar problemas sociais por meio de personagens com quem o espectador se relaciona, transforma ideias abstratas em conceitos concretos e emocionalmente acessíveis a seu público.

Temas como a violência urbana, por exemplo, embora conscientes de sua presença e reconhecidos como parte da realidade, por vezes permanecem distantes da vivência cotidiana direta. É real, mas, ao mesmo tempo, é um conceito, algo etéreo, não-palpável. No entanto, ao serem incorporadas na trajetória de um personagem com o qual o espectador já criou uma conexão, tornam-se mais difíceis de serem ignoradas. O impacto não se limita a reconhecer o problema, mas também impede que o espectador vire o rosto e ignore o olhar. Pois agora, esse problema está refletido em alguém conhecido, mesmo que esse alguém seja um personagem ficcional. Afinal, uma coisa é saber que alguém do outro lado da cidade faleceu, outra é acompanhar o velório de um amigo.

5 Considerações finais

A morte de Mason em *Coronation Street* exemplifica como a televisão pode construir narrativas que equilibram drama e consciência social. A *soap opera* britânica utilizou seu sistema de continuidade para as consequências desse evento, ampliando sua repercussão e permitindo que o luto e a memória sejam desenvolvidos de maneira orgânica ao longo da trama.

Escolher representar não só a morte, mas também tudo que foi interrompido, adiciona uma importância dramática e filosófica ao assunto. Além disso, a representação realista do impacto na comunidade reforça a importância da televisão como ferramenta de discussões sociais, como a violência juvenil e o porte de armas brancas.

A morte na ficção seriada pode ser um ponto de partida para discussões mais amplas para o luto, o trauma e a ética da representação de tais momentos. Ao tratar a morte de Mason com profundidade e interligando a narrativa com um problema social, *Coronation Street* não construiu somente um momento dramático memorável. A *soap opera* também gerou um impacto real, reafirmando o poder do audiovisual como meio de reflexão e transformação social e demonstrou que *soaps* e novelas não são produtos menores simplesmente por suas características de melodrama serializado.

Referências

ATAY, Ahmet; GORTON, Kristyn. Histories and new directions: *soap opera/serial narrative research*. The Journal of Popular Television, v. 10, n. 2, p. 115-122, 1 jun. 2022. Disponível em: https://doi.org/10.1386/jptv_00073_2.

ELLIS, John. Seeing things: television in the age of uncertainty. London: I.B. Tauris, 2000. 193 p. ISBN 1860641253.

GERAGHTY, Christine. Social issues and realist soaps: A study of British soaps in the 1980s/1990s. In: ALLEN, Robert C. (org.). To be continued... *soap operas* around the world. Londres: Routledge, 2002. p. 66-80.

_____. Women and *soap opera*: a study of prime time soaps. Oxford: Polity Press, 1991. 211 p. ISBN 0745604897.

GIBSON, Margaret. Death scenes: ethics of the face and cinematic deaths. *Mortality*, v. 6, n. 3, p. 306-320, nov. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13576270120082952>.

GUINNESS WORLD RECORDS. The longest-running TV *soap opera*: *Coronation Street* celebrates its 60th anniversary. Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com/news/2020/11/the-longest-running-tv-soap-opera-coronation-street-celebrates-its-60th-anniver-637551>.

HARTLEY, John. *Television truths*. Malden, MA: Blackwell, Pub., 2008. 290 p. ISBN 9781405169790.

HORNE, John Edward. Representations of dying in contemporary visual culture and the ethics of spectatorship. 2012. 174 p. Dissertação de Mestrado em Filosofia — University of Birmingham, Birmingham, 2012. Disponível em: <http://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/3804>.

IMDB (Internet Movie Database). *Coronation Street*. Disponível em: https://www.imdb.com/pt/title/tt0053494/?ref_=ttpl_ov_bk.

MITTELL, Jason. *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. New York: NYU Press, 2015. 402 p. ISBN 9780814769607.

SOBCHACK, Vivian C. Inscribing ethical space: ten propositions on death, representation, and documentary. *Quarterly Review of Film Studies*, v. 9, n. 4, p. 283-300, set. 1984. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10509208409361220>.

_____. The violent dance: a personal memoir of death in the movies. In: ATKINS, Thomas R. (ed.). *Graphic violence on the screen*. N.Y.: Monarch Press, 1976. p. 79-94.

SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 107 p. ISBN 8535903984.

SPENCE, Louise. "They killed off Marlena, but she's on another show now": fantasy, reality, and pleasure in watching daytime *soap operas*. In: ALLEN, Robert C. (org.). *To be continued... soap operas around the world*. Londres: Routledge, 2002. p. 182-192.

WALTER, Tony. *What Death Means Now: Thinking Critically about Dying and Grieving*. UK: Policy Press, 2017. 112 p. ISBN 9781447337362.